



О сущности и значимости работы над семантическими оппозициями в художественном тексте

Л.Б. Ключева

доктор искусствоведения

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK87206>

УДК 778.05

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

оппозиция,

общее

семантическое

поле текста,

интеллигбель-

ность, иерархия

пространств,

иерархия границ,

иерархия

семантических

оппозиций

Статья посвящена рассмотрению одного из значимых аспектов анализа художественного текста, который использовал и пропагандировал Ю.М. Лотман, — о включении в практику анализа таких понятий, как семантические оппозиции. Предпринимается попытка рассмотреть этот исследовательский ресурс и его возможности, поскольку ключом к пониманию этого метода служит эффективность привлечения оппозиций для ответа на многие вопросы, которые ставит перед исследователем тот или иной кинопотекст, независимо от того, к какому типу, жанру или стилю он принадлежит. Иначе говоря, речь идет об универсальных единицах и механизмах анализа.

Приступая к работе с художественным текстом

Прежде всего стоит начать с хрестоматийных правил и тезисов, предложенных для аналитической работы с художественным текстом Ю.М. Лотманом. В его схеме процесс анализа начинается — как, впрочем, и заканчивается — размышлением об общем семантическом поле, общем семантическом пространстве текста. Но эта не очень понятная вначале мысль Лотмана обретает практический смысл, когда в лекционном курсе вводишь синонимы — «общая картина мира», «особый художественный универсум», «особая авторская Вселенная». В этом, на наш взгляд, и состоит генеральный вопрос в любой работе с текстом, который требует самого пристального исследования, — *это вопрос об интеллигбельности, или степени «постигаемости», исследуемого художественного мира.* Без понимания значимости данного аспекта и, как следствие, при отсутствии в анализе размышлений о специфике характера исследуемого мира, его проблемных зон, законов, регламентов, порождающих те или иные явления, включая исследования

авторского отношения к миру, а точнее, степени «проявленности» или скрытости этого отношения на фоне кажущейся «прозрачности» дискурса, избегающего каких-либо привычных «подсказок» со стороны автора, — без всего этого работа лишается смысла. И поскольку художественных текстов существует великое множество, в культуре постоянно ведется разработка новых эффективных способов моделирования той или иной реальности, согласно определенному видению и пониманию этой реальности, а также определения места в ней. По сути, каждый художественный текст моделирует свою, особую художественную вселенную с собственной системой характеристик, эстетических и языковых координат.

С точки зрения общей картины мира, как правило, мы имеем дело с некоторой заданной системой пространств. Каким бы уникальным или необычным ни был мир текста, всё, что в этом мире происходит, — обязательно реализуется в том или ином пространстве, той или иной пространственной среде. В текстах повышенной семантической сложности мир представляет порой многоуровневую полифонную систему, в которой общая концепция зависит не только от линейного развития сюжета, тех или иных отношений между героями, но и от характера связи между мирами, который может не только существенно повлиять на раскрытие общей концепции текста, но и выступать в роли структурообразующего начала, быть ядром этой концепции.

Имея дело с той или иной конфигурацией деления единого семантического поля текста, мы понимаем, какую огромную роль в работе с текстом имеет категория «граница», подразделяющая пространства на то или иное количество подпространств. При этом важно помнить, что основное свойство границы — это ее изначальная непроницаемость.

Художественный текст как иерархия пространств.

О значимости понятия «граница»

Любой художественный текст всегда представляет собой определенную иерархию пространств. Пространства, в свою очередь, связаны с тем или иным типом границ. То есть если в тексте существует множество пространств, то, соответственно, мы имеем дело и с множеством границ, или, точнее, — с особой иерархией границ. Но и в том случае, если все происходит в некоем едином и ограниченном пространстве, это не означает, что количество и значимость границ резко понижается. Система границ может быть чрезвычайно сложной, причудливой и парадоксальной, поскольку она легко совмещает внутри себя,

² В современных фильмах довольно часто эти ощущения фиксируются сознанием. — Прик. авт.

наряду с эксплицитными, явными, физическими границами, границы противоположного типа: невидимые, имплицитные, но особо ощущаемые и особо переживаемые¹.

Где-то в этой системе видимых и невидимых границ пролегает основная смысловая граница текста, которая в итоге обретает (или мы придаем ей) ментальную форму той или иной семантической оппозиции. И в этом контексте *любой текст — это еще и иерархия семантических оппозиций*. Задача аналитика заключается в том, чтобы, несмотря на активную тенденцию, связанную с осознанными ухищрениями современной режиссуры, заведомо и весьма точно «закладывать» в структуру текста и стратегически убедительно реализовывать «*неправильные прочтения*» текста, проявлять при этом особую исследовательскую «бдительность», внимательность и профессиональную чуткость к языку текста, тем более что текст открывается исключительно в горизонте языка. Всё это необходимо, чтобы не сбиться с «пути», не оказаться в «кювете» (не без помощи режиссерского дискурса), но попытаться обнаружить, эксплицировать и концептуализировать ту единственную основную семантическую оппозицию, изъятую из комплекса других понятий, по линии которой проходит процесс раскрытия смыслового потенциала текста. И даже если результатом исследования окажется обнаружение скрытой задачи режиссера, необходимо «скинуть» аналитика — а соответственно, и зрителя — «на дублера», то есть на путь, который ведет к уклонению от магистральной логики текста.

Семантические оппозиции

Нельзя сказать, что работа с семантическими оппозициями является чем-то быстро доступным для практики студентов, более того, случается, что именно при соприкосновении с оппозициями возникают вопросы, тормозящие или вовсе блокирующие процесс анализа. Иногда приходится напоминать, что на самом деле не Лотман их придумал для какого-то своего эстетического удовольствия, что он вообще ничего не придумал и не придумывал. Он просто принадлежал к тому редкому типу ученых, которым раскрывается, как устроено то или иное явление, его законы и принципы работы. И, будучи ответственным ученым, Ю.М. Лотман пытался донести до нас эти сведения, поскольку при корректном использовании они доказали свою чрезвычайную эффективность и универсальность в работе с текстами самой разной сложности, выполняя важнейшую функцию незаменимого навигатора в движении по тексту.

В этой связи вспоминается и замечательное «открытие» нашего универсально мыслящего кинематографического гения — Сергея Эйзенштейна, считавшего, что в искусстве нет ничего, чего нет в нас самих, нашем сознании, нашей психике. Или пока еще нет, но, возможно, «раскроется» позже. А потому мышление оппозициями — это некий аналог двоичной системы нашего биокомпьютера. В совокупности и в комбинациях, с учетом тех контекстов, в которые их помещает автор, порой чисто интуитивно, — оппозиции представляют собой уникальный «строительный материал»: нечто вроде строительных кирпичиков — «семантических единиц», с помощью которых реализуется та или иная архитектура конструкции любой сложности.

Возвращаясь к значимости оппозиций, а в тексте даже самой средней сложности их немало, следует сказать, что у многих студентов возникает «страх», основанный на кажущейся невозможности актуализировать весь этот материал и использовать его правильным образом. Однако следует отметить, что на самом деле оппозиции обладают особой способностью транзитивности. Они спокойно перемещаются из текста в текст («добро» — «зло», «богатый» — «бедный», «низ» — «верх», «притяжение» — «отталкивание»), и встретить эти понятия можно в детской сказке и в серьезной философской драме. Всё зависит от общей конфигурации конструкции текста и того места, которое автор отводит значимости определенной оппозиции в общей смысловой архитектонике текста.

В качестве примера рассмотрим варианты оппозиции *«свой — чужой» в кинематографе, а также возможность их модификаций*. Отрицать значимость оппозиции «свой — чужой» для культуры бессмысленно. Особому смыслу этой оппозиции посвящена притча из Нового Завета — евангельский рассказ «Добрый Самаритянин» (Евангелие от Луки), который повествует о бескорыстной помощи и милосердии попавшему в беду человеку, принадлежащего к этнической группе, которую евреи не признают единоверцами. Одним из моментов данной притчи является истолкование слова «ближний». На вопрос книжника Иисус отвечает, что ближним является тот, кто «оказал милость». Архимандрит Иоанн Крестьянкин, комментируя притчу, считает ее назиданием о милосердном самарянине, у которого закон любви был написан в сердце. Для такого человека ближним может оказаться не ближний по духу, не ближний по крови, но тот, кто случайно встретил на жизненном пути человека, нуждавшегося в помощи и любви именно в эту минуту. Понятно, что «ближний» здесь выступает как синоним

слову «свой», и напротив, тот, кто равнодушно прошел мимо, несмотря на этническое родство, — есть «чужой».

Активная и востребованная антитеза выявила способность «отзываться» не только на разные сюжеты, но и на разные жанры, разные типы текстов и решать при этом на редкость разнообразные задачи. И если мы поставим перед собой цель отследить некие общие трансформации, связанные с характером использования данной оппозиции, то удивимся разнообразию и богатству смысловых модификаций, возникающих при их истолковании.

Способы работы с оппозицией в тексте

Часто основная оппозиция закладывается в тексте на разных уровнях, во-первых, она может просто лежать на поверхности. И тут трудно удержаться от высказывания австрийского теоретика Гуго фон Гофманстала. «Глубину необходимо прятать. Где? На поверхности», — заявляет писатель².

Возьмем, к примеру, фильм В. Вендерса «Небо над Берлином» (1987) с его ярко выраженной структурой вертикали. Здесь основная оппозиция «низ — верх» возникает уже в первых кадрах и реализуется пластически, как дистрибуция точек зрения, своеобразная «восьмерка», один конец которой — это точка на поверхности земли, другой — практически уходит в небо, где на шпиле огромного собора смотрит сверху вниз (на людей) Ангел. И далее эта оппозиция последовательно генерирует смысловые парадигмы разного уровня, постепенно раскрывая смысл текста. Кстати, в контексте данной темы можно достаточно быстро выявить и интересующую нас оппозицию «свой — чужой». По крайней мере, для обывательского сознания вполне очевидная вещь, что ангел есть в любом случае нечто «иное» или «чужое». Но иное — да, с этим согласимся, а чужое — нет. И в силу этого оппозиция «свой — чужой» тоже является образующей для картины Вендерса.

Фильм «Сталкер»

Приведем еще один вариант выноса основной оппозиции в начало текста — фильм «Сталкер» (1979) Андрея Тарковского. Будучи уникальным мастером, обладающим общепризнанной направленностью мышления и тонкостью художественного письма, режиссер по-своему использует систему оппозиций. Буквально в прологе Тарковский дает титр из выступления профессора Н. на научной конференции, посвященной важнейшему событию, откуда мы узнаем, что на Земле имел место некий катаклизм в виде падения большого болида. В результате этого

² Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ киноискусства; Центральный музей кино; Международная школа, 1993. С. 120.

образовалась Зона — особое место, особая территория, или, с точки зрения системы категорий, проявилась интересующая нас оппозиция «свой — чужой».

На территорию Зоны «чужого» были немедленно направлены танки, но они не вернулись. Правительство незамедлительно отреагировало на неизвестность, следовательно, на опасность, связанную с возможными действиями Зоны. Была сооружена целая система кордонов и принят закон, запрещающий любое движение в сторону опасного и непредсказуемого «чужого». В конце интервью приводится резюме профессора: «И правильно сделали... А впрочем, не знаю, не знаю...» Так лаконично и четко в одном титровом эпизоде Тарковский решает сразу несколько проблем:

а) характеризует событие, которое влияет на мир и его устройство и которое фактически делит жизнь людей на «до» и «после»;

б) достаточно прозрачно намекает на небезопасность Зоны (танки не вернулись);

в) отчетливо выражает отношение общества к действиям правительства как единственно верную реакцию со стороны цивилизации на незаконное вторжение — введение танков и кордонов;

г) несколько приглушенно выражает свое собственное отношение: «...а впрочем, не знаю, не знаю...», намекая на возможность иного цивилизационного решения, иного подхода, кроме танков и кордонов. Всё вместе позволяет гипотетически предположить возможность раскрытия текста на философском, этическом и других уровнях.

Тем не менее в характере самой Зоны постепенно обнаруживаются некие качества, которые позволяют людям с воображением видеть в этом космическом феномене, неожиданно приземлившегося на их территории, нечто вроде Чуда. Постепенно Зона превращается в большую Загадку и серьезную головную боль для правительства, поскольку появляется немало «доброхотов», готовых рискнуть на пересечение запретной границы любой ценой. В итоге в фильме гипотетически возникает множество границ разного типа и как минимум пять актантов, «заточенных» на их пересечение, каждый из которых руководствуется своей мотивацией и своими целями. Однако переход основной границы происходит всякий раз по-особому, как бы вопреки логике, в нарушение существующих представлений.

Помимо Писателя и Ученого, которые, по сути, олицетворяют человеческую культуру, актантом является и сам Сталкер, кото-

рый не только по роду своей нелегитимной и опасной «профессии», но по своему складу, параметрам характера есть профессиональный Проводник, фанатично преданный своему делу, всякий раз рискующий оказаться в тюрьме после очередного посещения Зоны и способный буквально переступить через тело быющей в конвульсиях жены, чтобы только вырваться. Но куда?

И весь фильм, все две серии — это последовательное и безостановочное пересечение целого каскада границ. Границы внутри города (бегство от полицейских), Кордон (проезд на дрезине) и — границы внутри самой Зоны, многочисленные границы-ловушки, вроде «сухого туннеля» или «мясорубки». Однако «ходаки» точно знают, куда и зачем они идут. Им нужна Комната. Та самая Комната, которая, по сути, — сакральный центр Зоны, ее Алтарь. Человек со всеми рисками идет в Комнату, поскольку бытует мнение, что Комната способна чудесным образом исполнять желания. Но, видимо, не все желания, а только те, что прячутся в самой глубине человеческого сердца, часто оставаясь так и нераспознанными. Но Комната видит сокровенное. И потому неважно, что человек пришел и молится за больного брата, а в результате Комната «одаривает» его мешком с деньгами, но вот только брат так и не поднимется с постели (история Дикобраза). Комната «раскрыла» иное (не озвученное) желание Дикобраза, то скрытое зло, которое оказалось сильнее любви к брату, и Дикобраз повесился.

Как поступают герои Тарковского?

Ситуация с переходом основной границы возникает парадоксальная, в том числе с точки зрения актантной схемы Ю.М. Лотмана, но она совершенно естественна для кинематографического почерка А. Тарковского. Кстати, система Лотмана работает в категориях «совпадений» и «отклонений». Необходимо наложить разработанную схему и посмотреть, как она реализуется в тексте. И естественно, чем большей нестандартностью и специфическими особенностями отличается видение мира режиссером, тем больше обнаруживается в его тексте значимых отклонений от универсального шаблона и несовпадений, которые и будут свидетельствовать об уникальности его художественного мышления.

По сути, пройдя смертельно опасный путь, герои «Сталкера» оказываются, наконец, у заветной Комнаты. Один шаг — и все проблемы решены. Они уже стоят у пересечения той самой заветной границы. Но почему-то медлят. Более того, когда во время драки Писатель чуть не сваливается за порог этой самой

Комнаты, в которую так стремился, и Профессор успевает поймать его за полы пальто, Писатель, похоже, этому только рад, даже благодарен Профессору за его удержание. После чего они вдруг как-то успокаиваются, умолкают и тихо усаживаются у заветной черты, вглядываясь в меняющийся цвет воды на кафельном полу Комнаты после пролившегося дождя.

В чем же парадокс Тарковского? В данном случае *мы имеем дело с весьма ярко и стратегически точно выстроенной режиссерской идеей, когда переход основной границы заключается в осознанном отказе ее переходить*. Быть может, пройдя этот сложный, в каком-то смысле абсурдный и чрезвычайно опасный путь, персонажи многое не столько поняли и познали, сколько чувственно пережили. Прежде всего свою ответственность перед миром. С самого начала эти люди буквально блистали своим непревзойденным эгоцентризмом и полным небрежением ко всему миру. Быть может, именно сейчас они впервые поднялись над своим Эго, чтобы не навредить миру своим скрытым началом, своим человеческим несовершенством. *Этот отказ — их осознанный внутренний императив, их нравственный выбор*. И — огромная победа над своим «Я», своей исходной сущностью. Они остановились. Удержались от искушения. Не выпустили свое зло наружу. Быть может, впервые в жизни. И в этом, конечно, нравственный итог фильма.

В картине есть еще один актант, который никогда не был в Зоне, но уже много от нее претерпел. Это — жена Сталкера. Ее «переход» границы — это тоже «переход без перехода», *переход не по физике мира, а по вертикали духа*. Этот переход чрезвычайно непростой, это глубоко прочувствованный выбор своей судьбы, в некотором смысле это выбор своего страдательного пути рядом с человеком, который никогда не будет жить как все. Его нельзя переделать, можно только «сломать». Похоже, эта женщина впервые сумела подняться над всеми своими страданиями, обидами и осознанием бессмысленности всех переделок и угроз, признавшись себе самой, что просто любит этого человека. Следовательно, она по-своему счастлива. И какое ей дело до мнения остальных?

Что же касается Сталкера, то здесь ситуация особая. Нет никаких сомнений, что «наш мир» для него — «чужой». Вечная тюрьма. «Свой» мир — это, конечно, Зона, принимающая его, обессиленного и потерянного, буквально «заряжающая» энергией жизни. Результатом этого удивительного симбиоза — Сталкер и Зона — является Мартышка, девочка в золотом платочке, несчастная и жалкая калека-мутант, с точки зрения обывательского

сознания, которая не умеет ходить. Но с другой позиции, — это совершенно особое существо, которое обретает качества Сверхчеловека, наделенное и одаренное сверх меры естественной силой и способностями, что скрыто от понимания другими. В этом плане поразителен финал, когда грудным женским голосом с глубочайшим проникновением девочка читает стихи Тютчева, а затем в каком-то внутреннем размышлении, слегка склонив голову над столом, тихо и неспешно передвигает взглядом предметы, и они послушно движутся и падают со стола, достигнув своей границы. Мгновенно, как бы из этой точки никем не наблюдаемого события, возникает некий звук, некий импульс, который, разрастаясь по спирали, набирая объем и энергию, буквально уносится в Космос, влетаясь в космическую полифонию...

Фильм «Солярис»

Оппозиция «свой — чужой» любопытно представлена и в фильме «Солярис» (1972) А. Тарковского. Основная внешняя граница «Соляриса» пролегает между мирами — «территория людей» и некое загадочное «образование» океанического типа — Солярис. Это сходство с океаном исключительно внешнее, скорее иллюзорное. Похоже, что на самом деле человек (наука) стал участником фундаментального столкновения с чем-то совершенно неизвестным, следовательно, «чужим».

Загадка или тайна Соляриса есть основа сюжета (герменевтический код), и энергетика развития его действия направлена на выяснение этой скрытой природы «чужого». Встреча человека с Солярисом неожиданно вызвала цепь непредсказуемых и опасных явлений. В итоге было принято решение попытаться подойти вплотную к исследованию природы Соляриса. Первым и сложнейшим вопросом, от которого зависели все остальные шаги ученых, стал поиск установления возможности контакта человек — Солярис, что гипотетически допустимо. Иными словами, задача героев фильма заключена в поиске условий коммуникации в системе «свой — чужой», природа и правила функционирования которой совершенно неизвестны.

В этом фильме некоторые персонажи изначально закреплены за тем или иным типом пространств. Так, Земля людей представлена загородным домом отца Криса с его обитателями, в том числе и приехавшего с определенной миссией Бертоном и его сыном. В свою очередь, Солярис с некоторых пор получил неожиданно «подселенцев», абсолютно «чужих» для него, — это ученые-исследователи Снаут, Сарториус, Гибарян (покончивший с собой) и чуть раньше — Бертон, вынужденный покинуть территорию

станции по некоторым причинам и вернуться на Землю, чтобы внести свою лепту в обсуждение дальнейшей судьбы станции и самого Соляриса. В итоге возникла некая особая, достаточно опасная для всех ситуация, не находящая понимания и консенсуса. В этом контексте можно говорить об особом статусе Криса и Бертон, которым выпала роль быть не просто посредниками между этими мирами и одновременно — пассивными свидетелями происходящих событий, а скорее активными участниками задуманного достаточно опасного эксперимента.

Зрительское внимание, как и внимание притевшего на Солярис Криса, приковывает прежде всего неадекватное поведение самих ученых, явно избегающих контакта с Крисом, выдающих нежелание что-либо объяснить, тогда как объяснения требовались с момента высадки Криса на Солярис. Крис не только никто не встретил, и ему пришлось буквально отлавливать кого-нибудь из ученых, чтобы получить хоть какую-то скудную информацию. Но самым удивительным для Криса оказалось внезапное появление пугающих призрачных фантомных фигур, непонятно откуда появляющихся и непонятно куда исчезающих. И возникает ощущение, что фантомы каким-то образом связаны с деятельностью Соляриса и что явно возросшая их активность, проявление их деятельности направлены именно на человека, его воздействие. В результате через некоторое время среди ученых утвердилось гипотеза: а) фантомы — это творения и посланники Соляриса; б) «чужой» обладает Разумом; в) вся эта ситуация, напоминающая развитие сюжета «фильма ужасов», есть не что иное, как попытка установить связь и сделать возможной коммуникацию «свой — чужой», или Солярис — человек. Структура сюжета строится как диалог человека и Соляриса, осуществляемый с помощью предпринимаемых встречных ходов с обеих сторон, их коррекцией. В этой «игре» явно доминирует Солярис, который каким-то образом сканирует человека, затем обрабатывает содержание его психического наполнения, сознания и подсознания и на этой основе создает фантомов как копии часто повторяющихся образов. Возможно, Разуму Соляриса неизвестно, что подсознание у человека чаще всего содержит как раз те события, где наличествует комплекс вины. Таким образом, природа фантомов представляет собой материализованные комплексы вины этих людей. И послание Соляриса, таким образом, неожиданно оборачивается своеобразным и очень болезненным для человека продуктом работы его совести. При этом деятельность Соляриса по установлению контакта напоминает знакомую нам с детства

«работу над ошибками», но поражает скорость, с которой Солярис исправляет свои ошибки, совершенствуя модели. Озадачивает и даже пугает процесс стремительного «очеловечивания» Хари 2, которая все дальше уходит от своего матричного образа, обретая новые человеческие качества. Хари 2 испытывает мучительные проблемы, связанные с самоидентификацией. Как свидетельство обретения человеческой природы и зрелости, она проявляет способность принять решение, совершить поступок. «Фактом» ее глубокого «очеловечивания» становится не только великолепный монолог в библиотеке во время невесомости, где она демонстрирует тонкость и чуткость, свойственные далеко не каждому человеку. Настоящий поступок Хари 2 — это ее самоуничтожение. И хотя данный процесс в какой-то степени повторяет схему ухода Хари 1, на этот раз прослеживается абсолютно иной уровень ее мотивации. Это уже не просто непреодолимая зависимость от Криса, это осознанная жертва, порожденная любовью к Крису, и ее желание освободить его от неразрешимой проблемы скрыто глубоко внутри ее натуры. Хари 2 понимает, что Крис никогда не сможет полностью принять ее как полноценного человека, но будет считать своим долгом находиться рядом с ней, даже если ему это в тягость.

Фильмы Тарковского всегда содержат в себе элемент парадоксальности, что закладывается режиссером специфическим образом на разных уровнях кинотекста, трансформируя смысл сюжета и делая непригодной принятую интерпретацию.

Фильм «Ностальгия»

Какова же роль оппозиции «свой — чужой» в картине «Ностальгия» (1983)? Может, ее там попросту нет? Отталкиваясь от «навигационных» вопросов системы Ю.М. Лотмана, мы постепенно приходим к выводу, что мир фильма «Ностальгия» «поделен» на людей «нормальных», здоровых и вменяемых, с одной стороны, и это большинство персонажей в картине, выполняющих классификационную функцию. Эти так называемые пассивные персонажи играют немаловажную роль в фильме, поскольку они ориентированы на законы и порядок мира, в котором они живут («свой мир»). Но кто тогда «чужие»? «Своим» противостоят, мягко говоря, люди «ненормальные», неадекватные или не совсем нормальные, типа Доменико и Горчакова, которые в ракурсе существующей некой «нормы» выглядят действительно как «чужие». Так строится значимая для фильма оппозиция «свой — чужой», которая и сама становится частью или следствием другой важнейшей оппозиции фильма — «вера —

безверие», образуя очередную ступень определенной семантической парадигмы, которая, по сути, является в авторской концепции структурообразующей.

Парадокс ситуации заключается в том, что путь к Вере в «Ностальгии» напрямую проходит через «Безумие». («Верую, ибо абсурдно»). Что касается Доменико, здесь нет вопросов. Перед нами официальный городской сумасшедший, что называется человек «со справкой», разновидность яркая и особая, к тому же с высшим образованием. Он становится буквально достопримечательностью курортного места, знаменитостью и увеселением любителей принятия серных ванн. Они с удовольствием делятся о нем своими «остроумными» впечатлениями, но есть ощущение, что при этом они его слегка побаиваются, и при каждом его появлении немедленно замолкают.

Что же касается Горчакова, он выглядит иначе. Русский писатель, замкнутый и депрессивный, избегающий всех, ко всему безразличный, даже к своей собственной теме, которую он приехал писать, где русский композитор, вместо того, чтобы вдохновляться красотой Италии, буквально спился до смерти «от тоски по России». Горчаков, в котором угадывается внутренняя близость с его героем, который будучи безразличным ко всему, включая свою работу, неожиданно «оживляется» при первой же встрече с Доменико. При одном его приближении он преображается и буквально изводит свою помощницу, красавицу Евгению, чтобы «напроситься» к Доменико в гости. В этот дом он попадает не с первого раза, жертвуя добрыми отношениями с Евгенией, которая покидает Горчакова и уезжает в Рим, поскольку роль связиста между двумя сумасшедшими ее явно не устраивает.

Дом Доменико — классический лотмановский «иномир». Абсурдное, нелепое пространство трансформируется на наших глазах в особое сакральное место, где полностью стираются границы реального и ирреального, внутреннего и внешнего. Мы понимаем, что между этими людьми есть некая особая связь, и лежит она в «ином» измерении, «вертикальном». Неслучайно в эпизоде с зеркалом, в которое смотрится Горчаков, появляется вместо его отражения лицо Доменико. Налицо формула $1+1=1$ и одна миссия на двоих. Такой образ «склеивается» через совместную реализацию этой «миссии», которая распределяется между двумя актантами в силу их некоего непонятного, но ощущаемого как абсолютное единство по отношению к чему-то высшему, что лежит за пределами материи мира.

В отношении Доменико можно сказать одно: похоже, что к этой миссии он шел всю свою сознательную жизнь, постепенно

превращаясь в «чужака», аутсайдера и, наконец, просто «шизо» в этом мире. Что же представляет из себя эта Божественная миссия? Очередное проявление безумия (случай насильственной попытки спрятать семью от разлагающегося мира?). Возникает и более сложный вопрос. Что есть факт самосожжения, как не «Глас вопиющего в пустыне»? Или вдохновенное публичное изобличение пороков мира, чтобы спасти хотя бы одну душу? Паранойя? Неоднозначность ситуации структурируется механизмами создания трагифарсового контрапункта: высокий пафос речи, в которой звучат логически обоснованные жесткие и точные признаки болезни цивилизации и которые могут быть несовместимы с самой жизнью, с одной стороны. Добавим к этому нелепый вид Доменико в желтых мятых брюках, сидящего верхом на памятнике Аврелию в центре площади. И еще целый каскад неудачных приемов, которые должны были усилить эффект происходящего, пробудить самую ленивую душу, заставить ее отозваться.

«Вершиной» же досадных неудач становится заевший магнитофон, который вдруг спонтанно, без какой-либо связи с происходящим буквально обрушивает на головы свидетелей несостоявшейся мистерии «рванные» и оттого пугающие фрагменты оды «К радости» Бетховена. И в режиме «синхронии», как параллельное продолжение миссии Доменико, — финальный переход пустого бассейна (граница) Горчаковым со свечой в руке. Что это? Осознание и постижение чего-то недоступного для других? Или заражение психической бациллой? Ответа нет. Есть лишь ощущение значимости пересечения определенной границы, за которой смерть Горчакова.

Смерть Горчакова, самосожжение Доменико — это неизбежный для всех исход или уход. И в том и в другом случае поражает нелепость, антиразумность этого ухода. Безумие? Бунт против разума? Или долгожданный Переход? Еще одна ступень на пути к Вечности? Ответа нет. Где искать все эти ответы? В том, как снимает Тарковский эти события. Быть внимательным к каждой детали. Что называется, по Бахтину, — не открываться от текста. И возможно, тогда откроется смысл «чужого» как проявление «святого юродства», единственной надежды на спасение мира, как писала философ Т. Горичева.

Фильм «Жертвоприношение»

В некотором смысле похожая ситуация открывается и в последнем фильме Андрея Тарковского «Жертвоприношение» (1986). Если мы начнем с того же вопроса Лотмана — что за

мир и как поделен? — ответ не будет простым. Мир людей, цивилизованный, по-своему комфортный, кажущийся мирным, спокойным и цельным, вдруг раскрывает огромную проблему. Все эти приятные признаки цивилизации всего лишь иллюзия, приятная форма, внутри которой вот-вот произойдет или может произойти нечто, что окажется фатальным, ибо в какой-то момент мы понимаем, что мир буквально стоит на грани. И это грань бытия — небытия. Мир, который практически сам привел себя к самоуничтожению.

Все это происходит в день рождения главного героя Александра — прекрасного представителя человеческой культуры, мыслящего и одновременно страдающего «комплексом Гамлета», то есть бездействием. Бездействующий актант. Отсюда проистекает особая энергетика фильма: разрежённость, бессюжетность начала, переполненная монологами и своего рода страданиями. «Слова, слова, слова...». Отсюда и совершенно особая композиционная структура, энергетика фильма — стягивание действия к концу, как бы постоянное «вызревание» или «выращивание» в себе этой способности к действию. К совершению поступка.

И снова возникает парадокс фильма Тарковского. Чем окажется этот поступок? Нервные, но последовательные действия Александра. Складывание некой пирамиды из красивой мебели и тканей, что очень скоро начнет полыхать, и мы будем свидетелями этого страшного зрелища, когда будет гореть Дом. Твой дом. Твой единственный и любимый дом, в котором живут самые любимые люди. Что это? Исполнение данного Богу обета? Жертва Богу во имя спасения людей? Действия провидца и спасителя или безумца, заставляющего страдать самых близких людей?

Как же так случилось, что нормальный, образованный и любящий «свой» становится среди «своих» «чужим» и безумным? И какую границу сейчас переходит Александр, который мечется между любимыми своими домашними и чужими санитарями, которые сейчас его поймут и увезут как безумца в какой-нибудь психиатрический комплекс? Возможно, они попытаются спасти его от опасной болезни — бесконечной Веры в Высшую реальность и свою личную ответственность за судьбу мира, в которую так верил и сам режиссер.

Сегодня представляется, что новая художественная реальность, не без участия современной постнеклассической философии, направлена на парадоксальное, нетрадиционное использование любых текстовых механизмов, которые инициируют процессы активизации зрительского восприятия. Из всего

многообразия моделей модификаций с рассмотренной оппозицией «свой — чужой» нас особо интересует то, что это противопоставление выступает как проекция внутреннего разбienia, иными словами — «*чужой внутри меня*».

Это типичная ситуация для постмодернистского фильма, которому свойственна патологическая погруженность в подсознание, где основная семантическая граница отделяет не персонажей и миры, но парадоксальным образом проходит внутри единого «Я» субъекта. Метафорой этой ситуации может стать ответ Борхеса на вопрос одного из студентов: «Что было самым страшным в его жизни?» На что Борхес не раздумывая отвечает, что это был преследующий его сон, в котором действовали ряженные и от которого его бросало в дрожь, но при этом сон всегда прерывался на одном и том же месте, достигнув той точки, когда с Борхеса (он это точно знает) будет сорвана маска, и он знает также, что *под маской — он сам!*

Именно эта ситуация является отправной структурообразующей точкой практически всех постмодернистских фильмов. В определенном смысле постмодернистские тексты — это фильмы-путешествия, но маршрут такого путешествия проходит сквозь лабиринты человеческого подсознания. При этом на экране мы можем видеть вполне узнаваемые пространства, которые на самом деле всегда изоморфны определенным внутренним состояниям. Так, в фильме «Голый завтрак» (1991) Дэвида Кроненберга «разлом» осуществляется именно внутри героя, и это ведет Вильяма Ли по пути деградации, развоплощения, отчуждения от самого себя. По сути, фильм Кроненберга может быть прочитан как впечатляющая картина растления, разложения и умерщвления человеческой души. Этот процесс деконструкции души оказывается изоморфен процессу продвижения персонажа по лабиринтам собственного подсознания, что предстает как результирующее пересечение семантической границы — Я / я как чужой. Аналогично работает оппозиция «свой — чужой» и в фильме Д. Арановского «Черный лебедь» (2010), где теневая часть души, инициируемая призывами Эго героини, желающей во что бы то ни стало получить главную роль, пусть даже путем явно преждевременной встречи со своим теневым «я», выходит на поверхность этого мира, неся в себе смертельную угрозу.

Радикальную трансформацию оппозиция «свой — чужой» получает в фильмах М. Ханеке. Если мы обратимся к его триллеру «Забавные игры» (1997), то здесь оппозиция несет семантическое наполнение и функцию не просто «чужого», но «иного» субъекта. Причем настолько «иного», что фактически мы не

беремся судить о качествах этого «иного», поскольку эти «иные» явно выходят за границы парадигмы, принятой в нашем мире.

Именно оппозиция «свой — чужой» в фильме К. Рейгадоса «Из мрака в свет» (2012) является структурообразующей. Актанты, преодолевая недоверие и отчуждение, движутся навстречу друг другу. И это движение неожиданно упирается в коварство и предательство, с одной стороны, и необъяснимое благородство — с другой, то есть со стороны жертвы, которая в итоге уйдет из жизни, так и не назвав имя вора и предателя. И постепенно в нечестном и жестоком человеке раскроется осознание своего зла такой силы, которое станет для него несовместимым с жизнью и приведет «предателя» к крайнему шагу как искупительной жертве.

Наконец, одной из самых рискованных конструкций, на наш взгляд, является фильм Д. Арановского «Мама» (2017), где множество неизвестно откуда взявшихся «чужих», отвратительных и мерзких, творящих невообразимые, полные «кошунства» ритуалы и ужасы, действуют на самом деле в рамках монофильма, ибо совсем не исключено, что все «злодеи» — это неисправленные свойства человека, которые еще ждут не безжалостного уничтожения, как кажется зрителю, но своего исправления.

В работе над текстом никто, конечно, не застрахован от ошибок, даже когда тобой руководит специалист, помогая в продвижении наводящими вопросами, а иногда и «подсказками». Что, собственно, может произойти, если основная семантическая оппозиция определена неверно? И как мы об этом можем узнать? А произойти может худшее — некорректное, следовательно, не имеющее смысла прочтение кинотекста. И только общая вертикальная интеграция всех элементов (собственно, заново выстроенная режиссерская концепция) может указывать на корректность или ошибочность вашего выбора. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. 702 с.
2. Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 2. Тайны мастеров.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2002. 661 с.

REFERENCES

1. Lotman Yu.M. (1998). Ob iskusstve [About art]. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 1998. 702 p. (In Russ.).
2. Eyzenshteyn S.M. (2002). Metod [Method]. T. 2. Tayny masterov. Moskva: Muзей kino; Eyzenshteyn-tsentr, 2002. 661 p. (In Russ.).

On the Essence and Relevance of the Work on Semantic Oppositions in Creative Writing

Ludmila B. Klyueva

Doctor of Arts, Associate Professor at the Department of Film Studies at the Faculty of Scriptwriting and Film Studies of All-Russian State Institute of Cinematography named after S. Gerasimov (VGIK)

UDC 778.05

ABSTRACT: The article examines one of the most significant aspects of artistic text analysis promoted by Yuri Lotman: incorporating semiotic oppositions into the practice of analysis. We will attempt to research into this undoubtedly powerful resource and its potential based on the understanding of the advantage of using oppositions for answering the numerous questions posed by a particular cinematic text, no matter what type, genre or style it belongs to, in other words, we are talking about universal units and analytical mechanisms.

Any given artistic text always represents a certain hierarchy of spaces. These spaces are in turn associated with a specific type of boundaries. It means that if a text entails an array of spaces we are dealing with a similar array of borders, or more precisely, a hierarchy of borders. But even if everything happens in a single space, this does not mean that the number and significance of the borders are dramatically reduced. The system of boundaries can be extremely complex, bizarre and paradoxical, since it easily combines within itself. Along with explicit, ostensive physical boundaries, there are those of the opposite type: invisible, but particularly felt and experienced (quite often in modern films these sensations are not fixed by consciousness). Somewhere in this system of visible and invisible boundaries lies the main semantic boundary of the text, which eventually acquires (or is deliberately given) the mental form of one or another semantic opposition. And in this context, any text is also a hierarchy of semantic oppositions. The challenge, especially for a modern analyst, is that despite the active tendency associated with the conscious tricks of modern directing to knowingly and at the same time very accurately "lay" into the structure of the text and strategically convincingly implement the "wrong reading" of the text, to be so attentive and sensitive to the language of the text (and the text opens up exclusively in the horizon of the language), in order to avoid straying from the "path" and ending up in the "ditch" (not without the help of the director's discourse) and try to discover, explicate and single out the only basic semantic opposition, from the complex of others, which ensures the process of revealing the semantic potential of the text, even if it results in the discovery of the director's concealed intention, as they say, to "throw off" the analyst "to the understudy".

KEY WORDS: opposition, general semantic field of the text, intelligibility, hierarchy of spaces, hierarchy of boundaries, hierarchy of semantic oppositions